

Über Zierschriften im Dienste der Kunst.

Von Rudolf von Larisch.

Es ist eine bedauerliche Thatsache, dass Zierschriften, welchen wir auf Kunstwerken der letzten Dezennien begegnen, selten genügen und noch seltener zieren. In der Regel schadet die Schrift dem Werke, sie verunziert es.

Dies mag wohl vornehmlich darin seinen Grund haben, dass der bildende Künstler, wenn er bei seinem Werke Schrift anwendet, dies thut, ohne Kalligraphie ordentlich erlernt zu haben, oder dass der Kalligraph, welcher zum Beschreiben eines Kunstwerks herangezogen wird, meist ohne

künstlerische Begabung und — was in den letzten Jahrzehnten leider oft zutrifft — nicht einmal in seinem Fache tüchtig ist.

Wenig begabte Aquarellmaler, die mit Malerei zu wenig verdienen, pflegen sich schliesslich mit dem einträglicheren Ausfertigen von Adressen, Diplomen u. s. w. zu befassen und sich dann Kalligraphen zu nennen. Auf den schlechten Geschmack ihrer Kundschaften (Corporationen, Vereine u. s. w.) bauend, malen sie mit grellen Farben, die in den „Adressen“ gewünschten Embleme, so dass die Text-Schrift an sich als Nebensache zurücktritt und daher in jeder Beziehung dementsprechend behandelt wird.

Dass es hier auch Ausnahmen gibt und diese die Regel bestätigen, braucht wohl nicht erst betont zu werden.

Jedenfalls tritt sowohl beim kalligraphirenden bildenden Künstler, als auch beim Berufs-Kalligraphen ein Hauptmerkmal zu Tage: Der Mangel einer guten Schule, eines Stiles.

Denn wenn man auch von der häufig vorkommenden geschmacklosen Anordnung, der rohen Farbengebung und den sonstigen äusserlichen Gebrechen absieht, zwei Elementarfehler stechen in erster Linie bei der Mehrzahl der Zierschriften in der erwähnten Zeitepoche hervor:

1. Der mangelhaft gezeichnete Umriss des Buchstabens selbst und
2. die fehlerhafte Stellung der Buchstaben zu einander.

Wegen des ersten Punktes glaube ich am wenigsten auf Widerspruch zu stossen, wenn ich vor Allem auf die gänzliche Unleserlichkeit, also auf den Mangel dessen hinweise, was die Grundforderung der Buchstaben-Erscheinung bildet, wenn ich weiter die verschrobene, unbeholfen plumpe und unverstandene Zeichnung, die Zierat-Überladung u. s. w. hervorhebe, die bei so und so vielen Buchstaben, auf Schritt und Tritt, in Museen, wie auf den Strassen, auf Monumentalwerken, wie auf Historiengemälden zu Tage tritt. Das Bild des Buchstabens ist verzerrt, verschwommen, oder ganz unleserlich und dabei unschön in der Linie, sein Schwerpunkt ist derart gelagert, dass das Gebilde umzufallen droht u. s. w. u. s. w.

Und doch muss zugegeben werden, dass bei diesem Punkte am wenigsten von „Fehlern“ gesprochen und am ehesten über den Geschmack gestritten werden könne, dass man also dem Zeichner des Buchstabens eine weite Grenze: die Lesbarkeit überhaupt, ziehen müsse. Schon dass

die „Tradition“ hier die Gesetzmässigkeit verlangt, mahnt zur Vorsicht. *)

Nicht so leicht kommt man über den zweiten Punkt hinweg.

Hier ist die Stellung der Buchstaben zu einander eine gesetzmässige und nur wenig verrückbare, hier handelt es sich um das Problem einer ornamentalen Massenvertheilung im gegebenen Raume; denn, was ist das Einzeichnen eines Buchstabens anders, als das Einfügen eines Ornamentes in eine vorgezeichnete Bildfläche?

Zur besseren Verständlichkeit möchte ich gleich hier auf die innigen Beziehungen der Kalligraphie mit der Heraldik hinweisen.

Auch in der Heraldik haben die einzelnen ornamentalen Elemente, die Einheiten, etwas zu bedeuten, sie müssen vom Beschauer erkannt.

*) In der gothischen und romanischen Zeit sind die Schriften so reich verziert, so stark verschlungen mit Figuren, Bändern, Blumen u. s. w., dass der eigentliche Buchstabe fast zurücktritt. In der Früh-Renaissance gibt es auf Bildern Buchstabenfriese, die rein ornamental zu wirken haben und deren Leserlichkeit nicht verlangt wird. Gar keine Grenzen kennt in dieser Beziehung die Fantasie in der deutschen Renaissance, so dass der konstruktive Theil des Buchstabens oft hinter der Verzierung ganz verschwindet.

gelesen werden. Grundbedingung ist also auch bei der Heraldik für die Silhouette der einzelnen heraldischen Kleinodien die Lesbarkeit überhaupt, doch auch hier ist diese weite Grenze gezogen.

Die Stellung der einzelnen heraldischen Einheiten aber zu einander wird zur Aufgabe einer ornamentalen Massenvertheilung, — die Gesetzmässigkeit ist daher von selbst gegeben und lässt nur wenig Bewegungsfreiheit zu. Der Raum ist durch die Wappeneintheilung genau vorgezeichnet; in diesen ist das Ornament — die heraldische Figur — mit der richtigen Massenvertheilung, d. i. im günstigsten Verhältnisse zwischen Ornament und Hintergrundausschnitt, einzuzeichnen.

Und nun wieder zur Kalligraphie, nämlich zu unserem zweiten Punkt: der Stellung der Buchstaben zu einander.

Auf die Gefahr hin, irrthümlich in die „Normativ-Ästhetik“ gewiesen zu werden, spreche ich in diesem Falle von einer gesetzmässigen Anordnung und stelle die Forderung:

In einem Worte müssen die Buchstaben gleich weit von einander entfernt erscheinen.

Ja, wird denn dieser einfachen und einleuchtenden Forderung nicht stets entsprochen? So höre ich fragen.

Gewiss nicht. In zehn Fällen kaum ein Mal, denn siehe, auf den wichtigsten und werthvollsten Arbeiten, auf den grössten Monumentalwerken, auf den schönsten Bildern wimmelt es in dieser Beziehung von Fehlern: in demselben Worte ist ein Buchstabe von dem anderen zwei, drei und mehrmal weiter entfernt, als dieser von dem dritten, trotzdem die Absicht auf das Einzeichnen gleicher Entfernungen klar zu Tage tritt.

Das klingt sehr unwahrscheinlich, deshalb will ich das eben Behauptete an einer grösseren Anzahl von Beispielen erläutern.

Vorerst aber noch eine kleine Auseinandersetzung:

Wann erscheinen in einem Worte die Buchstaben gleich weit von einander entfernt?

Dann, wenn die zwischen diesen Buchstaben liegenden **Flächen** — und nicht etwa die Abstände von einem Buchstabenende zum anderen — einander gleich sind. Dieser Satz gilt mit einigen weiter unten zu besprechenden, übrigens keinen Ausschlag gebenden Vorbehalten. Sie betreffen kleine optische Täusch-

ungen, deren Wirkung auszugleichen ist, gegenseitiges Massenabwägen, das die Zwischenräume nicht durchwegs gleichwertig macht, Rücksicht auf Lautirung u. s. w.

Nach dem aufgestellten Grundsätze müssen also z. B. in dem Worte

La^aOR^bE^c

die **Flächeninhalte** der Hintergrundausschnitte a, b und c einander gleich sein.

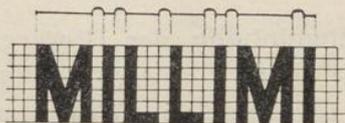
Dies ist festzuhalten. Weiters möchte ich den „un glaublichen“ Beispielen auch vorausschicken, dass ich den Grund gefunden zu haben glaube, warum der in Rede stehende Fehler in den letzten Jahrzehnten so häufig und in so arger Weise gemacht wird.

Ich klage unseren Schulunterricht an.

Unzählige Vorlagen und die meisten sogenannten Kalligraphielehrer verbreiteten übereinstimmend den Irrthum, dass die Buchstaben-Enden gleich weit von einander abstehen müssen.

Diese Irrlehre empfiehlt daher auch z. B. bei der „Blockschrift“ — der typischen Form der „Lapidarschrift“ — das Einzeichnen der Buchstaben in ein vorher rastrirtes Quadratnetz, so dass die Abstände zwischen den horizontalen Projektionen der äussersten Punkte der Buchstabenfiguren einander gleich werden.

Nach diesem Recepte, das heute freilich fast überwunden zu sein scheint und seltener Schaden anrichtet, würde z. B. der Name Millimi



anstatt



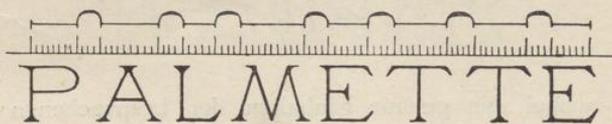
aussehen, wodurch die beiden L von einander und das zweite L vom zweiten I nahezu 3 Mal so weit entfernt erscheinen, als das erste I vom ersten L oder die M von den I, was schon die

Anzahl der dazwischen liegenden untereinander gleich grossen Quadrate andeutet. Im ersteren Falle sind es nämlich sieben, in letzterem neunzehn.

Viel weiter über die Blockschrift kamen nun die meisten Schüler selbst in den Mittelschulen mit vorwiegend realen Fächern kaum hinaus, aber diese einfache Formel blieb in dem Gedächtnisse des Schülers leicht haften, und wenn er einmal — selbst nach Jahrzehnten — als Maler, als Architekt oder als Kalligraph Schriften einzuzeichnen hatte, erinnerte er sich des „Netzes“ oder doch eines ähnlichen zeichnerischen Vorganges und die Irrlehre — die falsche Tradition — zeitigte ihre Früchte.

Nun aber zu diesen Früchten! Hier einige Proben aus der Fülle von Beispielen:

Ich beginne mit der getreuen Wiedergabe eines Beispielles für das Aneinanderreihen von Buchstaben aus stark verbreiteten „Schriftvorlagen“.



In diesem Worte zeigen die vom Autor selbst beigefügten Hilfslinien das hierdurch ge-

lehrte Einzeichnungsprincip offenkundig. Die Einsicht, dass durch dieses Princip das L vom M oder die beiden T mehr als zwei Mal so weit von einander entfernt erscheinen, als das M vom E blieb ihm verschlossen.

Auf dem Wiener Opernhause steht über einem Portal in Stein gehauen



The word "BÜHNE" is written in a decorative, outlined font. Above the letters, there is a horizontal line with four vertical tick marks, resembling a musical staff. The letter 'U' has two dots above it, indicating it is a 'U' with a diphthong or a specific orthographic variant.

anstatt
(BÜHNE)

wobei das genaue Einhalten der besprochenen Irrlehre deutlich nachweisbar erscheint.

Auf einem anderen prunkvollen Musikgebäude findet sich über einem lebensgrossen

Bildwerke mit goldenen Lettern auf schwarzem
Grunde der Name



MENDELSSOHN

wobei eine Erläuterung überflüssig sein dürfte.

Durchwegs nach dem falschen Grundsatz
eingezeichnet sind die Inschriften auf dem grossen
Marmor-Obelisk in Salzburg, welchen das
Infanterie-Regiment



RAINER

seinen gefallenen Soldaten daselbst errichtet hat.

Auf dem künstlerisch ausgestatteten Titel-
blatte des Prachtwerkes „Handzeichnungen alter

Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen“ erscheint das Wort



ALTER

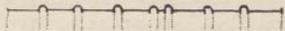
in Folge des linearen Abstandsprincips in 2 Theile gerissen.

Besonders bedauerlich sind solche Schriften auf kunstgewerblichem Gebiete, da man doch voraussetzen möchte, dass sich solche Künstler, schon in ihrer Eigenschaft als Ornamentiker, aus den Klauen der Irrlehre selbst befreien. Hier ein Beispiel aus 4 preisgekrönten, zeichnerisch hübsch ausgeführten Entwürfen zum Diplome der

BERLINER GEWERBE AUSSTELLUNG

welches uns die strenge Durchführung des linearen Abstandsprincips zeigt. Keine dieser Arbeiten

kam übrigens zur Ausführung, sondern ein
Diploms-Entwurf, welcher von einem der Preis-
richter herrührt, welcher aber gleichfalls die
Inchrift


BERLINER u. s. w.,

also: Berl-Iner enthält.

Aehnliche Buchstabengruppirungen zeigen
auf feierlichem Pergament die Erhebung in den

RITTERSTAND

also: Ritters-Tand.

Dem ornamental umrahmten Porträt eines
englischen Monarchen entstammt nachstehende
Schrifteinzeichnung des Satzes „King of all
England“

ENGLAND

und ein in Paris erschienener Stich des Van der Werf'schen Porträts Wilhelm's III. trägt die Inschrift

GUILLAUME

Anlässlich der Fest-Aufführung eines Calderon'schen Auto's leuchtete kürzlich auf der sonst prächtig gemalten Riesenleinwand „Die Martinswand in Tirol“ in heraldisch ornamentaler Umrahmung ein Satz in lateinischer Sprache, wobei z. B. das Wort

VLTIMA
anstatt
(VLTIMA)

derart eingezeichnet ist, dass man mit dem Zirkel in der Hand die Ursache feststellen kann, warum beispielsweise das L von dem T fünf Mal weiter entfernt gezeichnet erscheint, als das I von dem M, nämlich die bewusste Irrlehre, das „Netz“. Selbst das Wort **IN** derselben Inschrift, in welchem doch nur 2 Buchstaben neben einander stehen, birgt den Fluch des „Netzes“ in sich, indem schon die Ausschnittsflächen des weit auseinander gezogenen **N** im Missverhältniss zum Zwischenraum der beiden Buchstaben, d. i. einer Buchstabenschenkel-Dicke, stehen.



Und so könnte noch in einer grossen Anzahl von Beispielen nachgewiesen werden, dass der besprochene Irrthum typisch auftritt, dass nämlich Buchstaben, — also Ornamente von völlig verschiedener Gestalt, — wie congruente Figurenumrisse, also beispielsweise wie Soldaten in der Front, in gleichen Abständen aufgestellt wurden.

Solche Inschriften auf Kunstwerken sind eben nicht aus Nachlässigkeit, auch nicht nach Augenmaass und nach dem Gefühle, also frei, eingezeichnet (denn da wären die Fehler weniger

arg ausgefallen), sondern es wurden mit dem Zirkel in der Hand, die — falschen Abstände genau abgemessen.

Dieses Verstossen gegen Elementarregeln ist um so bedauerlicher, als sich für den Künstler und insbesondere für den Ornamentiker auf diesem Gebiete ein ergiebiger künstlerischer Schaffensbereich darbietet, welcher aber so lange brach liegt, als die Grundlage der correkten Einzeichnung des Buchstabens fehlt.

Darüber hinaus gilt es aber noch viel zu beachten, soll einer bestimmten künstlerischen Intention entsprochen werden; freilich fällt dies in ein Gebiet, auf welchem es sich kaum empfehlen dürfte, Vorschriften aufzustellen, hier muss das Ingenium des Künstlers von Fall zu Fall entscheiden.

* * *

Bevor ich diesen Punkt der Besprechung verlasse, kann ich mir nicht versagen, ein wenig den Schulmann zu spielen und über das Capitel „Buchstaben-Abstände“ einen kleinen Lehr-Versuch einzuschalten.

Wählen wir aus dem letzten Beispiele das Wort



Die Einzeichnung hat derart zu erfolgen, dass alle Flächeninhalte zwischen den einzelnen Buchstaben einander gleich sind. Man ziehe drei wagrechte Hilfslinien: Die Kopf-, Fuss- und die Mittellinie, letztere etwas höher als die geometrische Mitte und stelle jene zwei Buchstaben des einzuzeichnenden Wortes nebeneinander, welche, wenn sie sich — ihre eventuelle Verzierung berücksichtigt — in einem Punkte berühren, flächeninhaltlich den grössten Hintergrundschnitt geben (VL oder MA). Den Flächeninhalt dieses Ausschnittes — im vorliegenden Falle die Minimaldistanz — construiren man nunmehr zwischen alle anderen Buchstaben. Bei dieser Konstruktion kann der auf der Mittellinie (zwischen V und L oder zwischen M und A) entstehende Abstand als metrische Einheit für die anderen Flächenmessungen dienen, wobei es sich empfiehlt, stets auf der Hilfs-Mittellinie zu operiren.

Und nun vergleiche man diese Einzeichnung mit der Original-Inschrift (Seite 16) und man wird von der Irrlehre des „Netzes“ überzeugt sein. Wer eine gute Schrift schreiben will, übe sich fleissig im Flächenmessen, dann wird er bald im Stande sein, beim Einzeichnen der Buchstaben auf jedes geometrische Hilfsmittel zu verzichten und frei, nach dem Gefühle einzzeichnen.

Dieses Gefühl wird ihm dann noch manche kleine Abweichung von der Regel einflüstern, welche, wie schon bemerkt, keinen Ausschlag gibt, aber zur Erreichung eines höheren Grades von Vollkommenheit führt. *)

* * *

*) Ein besonders feines Gefühl für optische Gesetze hatten die Griechen. Die verjüngte Säule, die für das Auge gegen die Mitte zu etwas eingeschnürt erscheinen musste, wurde an der betreffenden Stelle etwas dicker gemacht. Eine lange horizontale Linie in der Architektur wurde in der Mitte etwas gehoben, damit sie nicht concav erscheine. Die Ecksäule beim Tempel wurde ein wenig nach innen geneigt, da die an dieser Stelle genau lothrecht gestellte Säule für das Auge eine Neigung nach aussen gezeigt hätte u. s. w.

So wären wir denn bei jenen Vorbehalten und Ausnahmen von der Regel angelangt, von denen weiter oben die Rede war, sowie bei jener kunstreichen Region der Kalligraphie, welche über die Elementarregeln hinaus emporschreitet.

Ohne auf diesen Gebieten Normen aufzustellen zu wollen, möchte ich es doch versuchen, auch hier Anregungen zu geben und den Schlüssel zu verschiedenen künstlerischen Intentionen zu suchen.

Die erwähnten Vorbehalte und Ausnahmen berücksichtigen meist die Wirkung optischer Täuschungen, denen das menschliche Auge ausgesetzt zu sein pflegt.

Zu diesen gehört unter Anderem das geometrisch unrichtige Halbieren einer senkrechten Linie, d. i. die Gewohnheit, einen Gegenstand von oben nach unten mit dem Augenmass so zu halbieren, dass die obere Hälfte stets kleiner ist, als die untere, trotzdem die beiden Hälften einander gleich erscheinen.

Es müssen daher alle wagrecht in der Mitte liegenden Querbalken (B, R, E, H) oder der eventuell auf die Mitte des Buchstabens gesetzte Schmuck (Perlen, Blättchen u. s. w.) etwas über die geometrische Mitte gesetzt werden, sollen sie für den Beschauer wirklich in der Mitte erscheinen.

Denn, während sein Auge in der Wagrecht en Symmetrie verlangt, ist es ihm unmöglich, in der Lothrecht en gleich grosse Abstände abzuwägen.

Dieses Princip habe ich an anderer Stelle des Näheren ausgeführt, indem ich die aufrecht stehenden Körpersilhouetten der beiden menschlichen Geschlechter vom Standpunkte der ornamentalen Massenvertheilung und Linienführung mit einander verglich. *)

Nach demselben Grundsätze empfiehlt es sich auch beispielsweise beim E und Z den oberen Querbalken etwas kürzer zu machen, als den unteren oder beim S und B die obere Ausbauchung zierlicher als die untere.

Hier findet ein Princip Anwendung, nach welchem das architektonisch empfindende Auge für höher gelagerte Bauglieder kräftigere und räumlich bedeutendere Unterlagen verlangt. Es ist das Princip von Stütze und Last, ein Verhältnis, das gewiss auch bei vielen Buchstaben zutrifft.

Liegt es nun in der Intention des Künstlers, möglichst weit von dem Herkömmlichen der

*) „Der ‚Schönheitsfehler‘ des Weibes“, eine anthropometrisch-ästhetische Studie von Rudolf von Larisch, München 1896, Jos. Albert. 2. Auflage.

Buchstabenerscheinung — selbst auf Kosten der Leserlichkeit — abzuweichen, so mögen die eben erläuterten Grundsätze gleichsam als Wegweiser dienen, dass nach dieser Richtung sich eine Betonung, ja eine Übertreibung eher empfiehlt, als nach dem Gegentheile hin. Freilich wird dies nur ein Künstler wagen dürfen, der die Form der typischen Buchstabenfigur vollkommen beherrscht.

Damit aber ist ein wunder Punkt berührt. Die Künstler aus den letzten Decennien hielten es meist unter ihrer Würde, sich mit Kalligraphie zu befassen. Verwendeten sie aber Schrift bei ihren Arbeiten und thaten dies gar in freierer Form, so trat ihre Unvertrautheit mit dem Wesen der Sache um so klarer zu Tage, und sie schädigten ihr Werk; es gilt dies bis zur Signatur herab, soferne dieselbe auf dem Bildwerke sichtbar erscheint.

Am ehesten entwarf noch der Architekt künstlerische Schrift. Er musste sich eben öfters mit Zierschriften befassen und lernte überdies durch sein Studium in der Antike und in der mittelalterlichen Kunst die Schrift als wichtigen ornamentalen Behelf näher kennen.

Immerhin ist es auffallend, dass die letzten Jahrzehnte keine selbständigen künftler-

ischen Buchstabencharaktere aufweisen. Diesen Mangel möchte ich damit erklären, dass die letzten Generationen überhaupt keinen eigenen Kunst-Stil besaßen.

Hier noch ein Wort über die Leserlichkeit.

Wenn weiter oben die Lesbarkeit überhaupt als Grundforderung der Buchstabenerscheinung bezeichnet worden ist, so wird doch in dieser Beziehung zuweilen eine weite Grenze zu ziehen, ja in einzelnen Fällen nicht mehr als die Möglichkeit des Enträthsels zu fordern sein.

Auf vielen Bauwerken u. s. w. ist ja gewiss ein hohes Maass von Leserlichkeit nothwendig, bei manchen Schriften im Dienste der Kunst aber wird jene brutale Leserlichkeit, die den Beschauer sofort wieder frei gibt und nicht weiter anregt, kaum den Intentionen des Künstlers entsprechen.

Birgt doch die Beschreibung von Bildern, Plastiken u. s. w. in der Regel eine grosse Gefahr, die Banalität, in sich. Zum Mindesten wirkt das geschriebene Wort auf Kunstwerken ernüchternd, und es bedarf künstlerischer Mittel, diese Gefahr zu bannen.



Die Elementar-Regeln für die Stellung der Buchstaben zu einander werden durch ähnliche Ausnahmen nur in geringem Maasse erschüttert. Hier gilt eben die dem Ornamentiker geläufige Richtschnur und Norm.

Die Thatsache, dass kleine Ornamentmassen der Erscheinung nach von grossen Zwischenräumen „aufgezehrt“ werden und umgekehrt, dieses fortwährende gegenseitige Massenabwägen muss vom Kalligraphen vollauf berücksichtigt werden.

So muss z. B. der in die Hintergrundsfläche hinausragende Arm eines L, F oder Z genügend kräftig sein, um vor den umwogenden Hintergrundmassen siegreich zu bestehen; ist aber der Arm schwächlich, so hat der Meister in Erkennung dieser schwachen Position mit der hiedurch bedingten Wirkung zu rechnen.

Hiernach wird z. B. auch ein breites O mit runder dünner Kopf- und Fusslinie, oder ein ähnlicher Buchstabe, der Höhe nach verkürzt erscheinen, wenn neben demselben beispielsweise ein L oder T mit dem massigeren Kopf- und Fussbalken steht. Während beim O der umgebende Hintergrund auf die Buchstabenfigur oben und unten eindringt, wirkt beim L, T

oder E die Masse der Querbalken aufsaugend auf den umgebenden Raum, und die verdoppelte Wirkung macht sich geltend.

Es empfiehlt sich daher solch ein O ein klein wenig über die beiden Hilfslinien hinausgehen zu lassen, oder die Höhe gleich energisch um Bedeutendes zu verkürzen.*)

Wir stossen da auf eine Gepflogenheit, welche, in der Antike angedeutet, von der Moderne mit besonderer Vorliebe aufgenommen zu werden scheint.

Solch eine wesentliche Höhenverkürzung einzelner, namentlich runder Buchstaben oder die abwechslungsweise Überschreitung der Kopf- und Fuss-Hilfslinie macht es dann möglich, Buchstaben zur Füllung von un-bequemen grossen Zwischenräumen zu verwenden oder ein gegenseitiges Ausweichen von Buchstabenmassen zu erzielen.

Bei Lautverdoppelungen, dann bei zusammengesetzten Lauten erscheint mir diese Form besonders zutreffend, da ja beide oder alle drei Buchstaben nur einen Laut versinnbildlichen.

*) Ein gutes Auskunftsmittel in dieser Beziehung erscheint mir auch die Drehung dieses Buchstabens um 45° vom eigenen Mittelpunkte aus. (O oder O)

Zu ähnlichen künstlerischen Feinheiten mag überhaupt die Rücksicht auf die Lautirung im Allgemeinen gerechnet werden; so wären zusammengesetzte Consonanten wie ck, ch, sch, sp, st, u. s. w. — eventuell kaum merklich — in Beziehung zu bringen.

Jedenfalls muss in erster Linie die gleichmässige ornamentale Massenvertheilung angestrebt werden; als Muster für gut vertheilte Schrift möchte ich jene bezeichnen, bei welcher das Verhältnis der Buchstabenmassen zu den Hintergrundausschnitten eine ähnliche Wirkung hervorbringt, wie ein Mäander-Ornament. Das Bestreben solch eine Mäandrische Schrift (wie ich sie nennen möchte) zu schreiben, wird übrigens auch auf die Buchstabencharaktere Einfluss üben und überhaupt die Entwicklung künstlerischer Schrift fördern.

Leider werden viele solcher Intentionen von Nachahmern falsch verstanden oder nicht erreicht. Wir begegnen daher gerade jetzt, wo alle Talente von dem Gewöhnlichen, Herkömmlichen abzuspringen bestrebt sind, manch' „falsch verstandener Moderne“.

Ein Beispiel für Viele:

T^oD anstatt **ToD**

Jedenfalls aber werden solche missglückte künstlerische Versuche der neuesten Zeit lange nicht so schädlich auf die Entwicklung der Kalligraphie wirken, als es die Kunst-epoche der letzten Jahrzehnte durch die Verbreitung der Irrlehre des „Netzes“, also durch eine Fälschung von Elementarsätzen, gethan hat.



Die Regel von den flächeninhaltlich gleich grossen Zwischenräumen der einzelnen Buchstaben findet gleichfalls geringe Abweichungen.

Die Zwischenräume erscheinen nämlich in der Wirkung flächeninhaltlich nicht durchwegs gleichwerthig. Gewisse Einbuchtungen bei Buchstaben, wie E., G., C. u. s. w. dürfen beim Abmessen des Flächeninhaltes der Buchstaben-Zwischenräume nicht voll gerechnet werden, sie verlieren theilweise ihre Massenwirkungskraft und zwar in verschiedenen Graden der Stärke.

Ich möchte versuchen, solche in den Hintergrundausschnitten entstehende Plätze mit Alluvien oder Versandungen zu vergleichen und in diesem Sinne das nachfolgende Beispiel graphisch darzustellen.

STIEGE

Während die Ausschnittsfläche zwischen I und E durchwegs vollwerthig ist, also — um bei dem maritimen Vergleiche zu bleiben — in der Zeichnung offene See bedeuten mag, können bei den anderen Abständen die Zwischenflächen nicht voll, u. z. umso weniger gerechnet werden, je mehr sie sich in die Winkel der Buchstabenfigur verstecken, oder sich von den Buchstabenenden entfernen, also nach unserer Zeichnung seichter werden oder gar als Sandbank aus den Fluthen steigen.

Bei G u. C zeigt sich die grösste Alluvienbildung. Diese Buchstaben müssen aus dem O entstanden gedacht werden, dem ein Stück Damm zerstört wurde. Die Verbindung mit der „offenen See“ ist dadurch zwar hergestellt, aus dem Innenausschnitt entsteht aber durch die weitere (C) oder engere (G) Hafenöffnung doch nur ein mehr oder weniger seichtes Binnenwasser.

Immerhin lehren diese Beispiele, dass der Satz von den flächeninhaltlich gleichgrossen

Zwischenräumen der einzelnen Buchstaben nicht oft und nur um ein Geringes erschüttert wird.

Hierher gehört auch die Rücksicht auf „das Gesetz des Überstrahlens“. Helle Schrift erscheint auf dunklem Grunde verhältnissmässig grösser, dagegen machen schwarze Buchstaben auf weissem Hintergrunde einen schwächeren Eindruck, da der Buchstabenkörper vom hellen Grund theilweise aufgezehrt wird.

Eine wichtige Frage bei der Verwendung von Schrift auf Kunstwerken ist die Beziehung der Inschrift zum Ganzen. Wie ist sie in den gegebenen Raum gestellt? Wie wirkt sie auf ihre Umgebung? Wie verhält sie sich zum Material, auf dem sie sich befindet? Ist auf die Schattenwirkung ihrer Umgebung Rücksicht genommen? Wie ist die Wirkung ihrer eigenen Körperlichkeit oder der Grad ihrer Vertiefung? Ist ihre Höhenstellung zur Augenhöhe des Beschauers berücksichtigt? Wie ist die Wirkung von grösseren und kleineren Wortgruppen durch ihre Anordnung im Raum? Muss der Beschauer den Kopf verdrehen, um die Schrift lesen zu können? u. s. w.

Eine weitere Frage von Wichtigkeit ist das wechselseitige Verhältnis der Farben, welche bei der Inschrift zur Verwendung kommen, also

die Lösung der Aufgabe coloristischer Massenwirkungen.

Grobe Fehler sind in dieser Beziehung seltener, nachdem der Künstler meist unbewusst das Richtige trifft. Diese Fragen sind eben allgemein künstlerischer Natur und verlangen weniger Spezialkenntnisse auf kalligraphischem Gebiete.

Nicht minder wichtig erscheint mir beim Einzeichnen der Silhouette des Buchstabens die Rücksicht auf die Genesis der Buchstabenfigur, also auf den Ursprung des Schreibens. Es steht nämlich zu befürchten, dass unsere Griffelkunst die grundlegende und formgebende Technik der Kalligraphie *) aus dem Auge verlieren könnte, was nach meiner

*) Die Grundlage der Schrift und insbesondere der Antiqua bildet das Ritzen (scribere, to wright, schreiben, Runen, grapho, graben). Die runden Enden der Ritzler werden dann durch keilförmige Abspitzungen geradlinig gemacht u. s. w. Bei der Schrift mit der Feder stören die längeren senkrechten, noch mehr aber die wagrechten Striche, dieselben werden daher gebrochen, die stumpfen Enden und unscharfen Winkel werden durch Haarstriche scharf gemacht u. s. w.

Ansicht zur Degenerirung der Schrift-Charaktere führen würde. *)

Hierher gehört auch das, was wir kurz „die Wahrheit des Materials“ nennen.



Es geschieht nicht ohne Grund, dass die gegebenen Beispiele sich ausschliesslich mit der Schriftgattung Antiqua, dieser schönen, aber schwierigen Schriftgattung befassen.

Wir finden nämlich bei allen anderen Schriftarten — einschliesslich der Schreibschriften — die Aneinanderreihung der Buchstaben, dann die Abwägung ihrer Massenwirkung ungleich besser durchgeführt.

Obenan stehen in dieser Beziehung die orientalischen Schriften, welche sich fast durchwegs wie ein sorgfältig componirtes Ornamentenband ausnehmen. Ja wir finden hier sogar „sinnlose“ Inschriften als Verzierungen, d. i. Buchstaben ohne Zusammenhang, also lediglich als dekoratives Motiv verwendet.

*) Auf diesem Wege ist im Mittelalter die Antiqua zur Fraktur herabgesunken, doch sind die meisten europäischen Culturvölker (hoffentlich auch bald die Deutschen) zur Ersteren zurückgekehrt. Vergleiche übrigens auch die Entartung der Heraldik in der Barockzeit und das Zurückgehen der Moderne (namentlich Stuck's) auf die ursprünglichen Formen.

Für unsere Betrachtung an und für sich bemerkenswerth, möchte ich diesen Vorgang doch keineswegs zur Nachahmung empfehlen. Die Fülle der sonstigen ornamentalen Motive lässt es unnöthig erscheinen, die Buchstaben ihrem eigentlichen Zwecke gänzlich zu entziehen.

Übrigens hatten diese orientalischen Schrift-Arabesken ursprünglich ihre Bedeutung und konnten, wenn auch nur von Wenigen, enträthelt werden. Die arabische Schrift, welche den ganzen muslimischen Orient von Marocco bis nach Java und Zanzibar beherrscht, gestattet nämlich überall, wo Zierschrift zur Anwendung kommt, auf Siegeln, Amuletten, Gefässen, Teppichen u. s. w., nicht nur eine Ueber- und Untereinanderstellung, sondern sogar eine Verschlingung der aufeinanderfolgenden Buchstaben. Damit wird das Princip der Leserlichkeit durch das Princip der ornamentalen Massenvertheilung, der Raumausfüllung und Raumausnützung, vollständig vernichtet, so dass nur derjenige, welchem die dargestellten Sprüche (meist Suren aus dem Koran) sehr geläufig sind, aus den Arabesken ihre Bedeutung entziffern kann. Werden nun solche Zieraten im Abendlande weiter nachgeahmt und dabei verändert, so verlieren sie ihre ursprüngliche Bedeutung ganz und werden zum reinen Ornament

Einen wahren Gegensatz zu den orientalischen Schriften bilden bezüglich ihrer Vertheilung eben unsere grossen Buchstaben der lateinischen Druckschrift, die Majuskeln der Antiqua.

Dass dies nicht allein in der neueren Zeit zutrifft, in welcher das „Netz“ so grossen Schaden angerichtet hat, sondern auch im allgemeinen gelten kann, mag theils in der Eigenart dieser Schriftgattung, theils in dem Umstande liegen, dass die Antiqua, wie schon die Bezeichnung „Lapidarschrift“ andeutet, meist in Stein gehauen, also weniger nach dem Gefühle eingezeichnet, als mit Zirkel, Loth und Lineal angerissen wurde. Das „kalte Richtscheit“, hier hat es geschadet!

Anders bei allen anderen Schriften, bei welchen die Buchstaben stets von Schreibern und durch lange Zeit von Schreibmalern — man denke an die Miniaturen der Mönchezeit — mit Liebe und Verständniss, vor Allem aber nach dem Gefühle aneinandergereiht wurden. Indem diese Schreiber die Massenvertheilung der Schrift durch ihr stetes Beispiel lehrten, haben sie auf diesem Gebiete erziehlich gewirkt und jene günstigen Resultate erzielt.*)

*) Leider gilt dies nicht auch vom Buchstaben-
umriss.

Hier mag auch Erwähnung finden, dass die Handwerker unseres Faches, d. i. die Schildermaler und die Typographen, gegen die Grundregeln der Kalligraphie weniger arg verstossen, als die Kalligraphen und bildenden Künstler der letzten Jahrzehnte. Unter Typographen verstehe ich sowohl die Verfertiger der Typen, welche meist gefällige Buchstabenfiguren in den Verkehr bringen, als auch die Setzer, welche, obwohl sie beim Aneinanderreihen der Typen grosse Schwierigkeiten zu überwinden haben, doch gewöhnlich richtig vertheilen und selbst schwierige Accidenssätze oft tadellos herausbringen.

Wenn wir an dieser Stelle wieder einen Vergleich mit der Heraldik ziehen, und das Entwicklungsmoment der beiden Kunstgattungen in's Auge fassen, finden wir, dass sich die Heraldik zweifellos unter günstigeren Umständen ausgestaltet hat, als die Kalligraphie.

Schon in der Wiegenzeit unserer west-europäischen Wappenkunst waren die Handwerker gute Ornamentiker und brachten das durch Generationen geschulte Gefühl für decoratives Massenabwägen in die Werkstatt mit. Da wurde das heraldische Kleinod geschmiedet und so lange gestreckt und gezwängt, bis es seinen

Raum in vollendeter Vertheilung ausfüllte; manches seither typisch gewordene Wappenthier verdankt seine geschmeidige Gestalt nur diesem Vertheilen von Figur und Hintergrund und nicht anderen Dingen, von denen so häufig fabulirt wird.

Der Künstler fand also bei der Heraldik schon früh die correcte Form der Einzeichnung als Grundlage seines Schaffens vor und konnte, seinen Intentionen folgend, werthvolle Feinheiten zur Ausgestaltung bringen. Nicht so die Zierschrift, an der so viele Unberufene Schaden gestiftet und mit Zirkel und Loth in der rohen Faust, arg gewirthschaftet haben, anstatt mit dem „Zirkel im Auge“ abzuwägen und zu formen.

Es fehlte nur zu häufig die Grundlage der elementaren Correctheit, auf dem sich das künstlerische Gebilde durch fein abgewogene dekorative Dynamik, sowie durch rhythmische Linienführung zur Höhe eines Kunstwerkes oder eines Gliedes desselben emporgeschwungen hätte.

Grosse Hoffnung setze ich in dieser Beziehung auf den Einfluss der Moderne. Möge sie vor Allem vor den Nachwirkungen der falschen Lehren bewahrt bleiben!

Wie Morgenroth verspricht uns die Moderne einen Tag von neuen Schöpfungen, und auch

auf dem Gebiete der Zierschrift — insoweit sie Kunstwerken zu dienen hat, — wurden uns durch einzelne Künstler, wie Walter Crane, Max Klinger, Franz Stuck, Otto Wagner u. s. w. bereits neue Wege gewiesen.

Es erscheint für die Zierschrift von guter Vorbedeutung, dass die Moderne, obwohl sie sich von dem verhängnissvollen Begriff „Stilreinheit“ — der in unserem Jahrhundert gewiss für viele künstlerische Schöpfungen eine Fessel war, — befreit hat, doch zu ornamentaler Grösse emporstrebt und den Buchstaben als gut verwendbares dekoratives Motiv wieder erkannt hat.



